



مركز دراسات الوحدة العربية

سِيَرٌ وأعلام (٥)

بدر شاكر السيّاب

شاعر عصر التجديد الشعري

ماجد صالح السامرائي





سِيَر وأعلام (٥)

بدر شاكر السيّاب
شاعر عصر التجديد الشعري

ماجد صالح السامرائي

الفهرسة أثناء النشر ـ إعداد مركز دراسات الوحدة العربية

السامرائي، ماجد صالح

بدر شاكر السيّاب: شاعر عصر التجديد الشعري/ ماجد صالح السامرائي.

٣٢ ص. ـ (أوراق عربية؛ ١٥. سِيَرٌ وأعلام؛ ٥)

ISBN 978-9953-82-470-3

١. الشعراء العرب. ٢. السياب، بدر شاكر. أ. العنوان. ب. السلسلة.

928.927

العنوان بالإنكليزية

Badr Shakir al-Sayyab:
Poet of the Era of Poetic Revival
Majed Salih al-Samara'i

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن اتجاهات يتبناها مركز دراسات الوحدة العربية»

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: ٦٠٠١ ـ ١١٣
الحمراء ـ بيروت ٢٠٣٤ ٢٤٠٧ ـ لبنان
تلفون: ٧٥٠٠٠٨٤ ـ ٧٥٠٠٠٨٥ ـ ٧٥٠٠٠٨٦ ـ ٧٥٠٠٠٨٧ (+٩٦١١)
برقياً: «مرعربي» ـ بيروت، فاكس: ٧٥٠٠٠٨٨ (+٩٦١١)
e-mail: info@caus.org.lb
Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى
بيروت، كانون الثاني/ يناير ٢٠١٢

المحتويــات

أولاً: الشاعر في عصره

الكتابة عن الشاعر بدر شاكر السيّاب (١٩٢٦ ـ ١٩٦٤) كتابة عن الشعر العربي الجديد: منجزاً، وتاريخاً إبداعياً. فهذا الشاعر الذي مثّلت قصيدته الذروة في التجديد الشعري، هو المؤسس الفعلي للقصيدة العربية الجديدة، حتى رأى فيه النقد العربي، وما جاء من قراءات لشعره بلغات أخرى، الشاعر الذي حقق للشعر العربي في القرن العشرين إضافات حقيقية ما تزال، منذ نحو نصف قرن من الزمن، موضع اهتمام الدارسين والنقاد الذين وجدوا فيها، وما زالوا يجدون، أبعاداً جديدة تقع في صلب الإبداع الشعري.

وإذا كانت قصائده الكبرى قد تشكلت، وانطلقت من ذلك الإحساس بالانتماء إلى وطن، بكل ما لهذا الوطن من أبعاد الحضور التاريخي، فإن روح هذا الانتماء ستتصاعد عنده لتتشكل في منظور قومي الرؤية والجذور والموقف.. يعبّر من خلالها عن هموم الإنسان العربي وتطلعاته، وقد وجد هذا الإنسان نفسه، كما تمثله قصيدته، بين حلمين: حلم البراءة الباحثة عن الرجاء والأمل، وحلم الإنسان الثوري الذي يتخذ من التضحية في سبيل القضية، التي يتبنّى، وبها يؤمن، عنواناً لانتصاره، متمثلاً، في هذا المنحى الشعري الذي اتخذ الأسطورة التموزية (نسبة إلى الأسطورة البابلية) ـ التي سيبني أهم قصائده على ما حملت من رؤيا، جاعلاً من رمز تلك الأسطورة تمثيلاً لوجود إنساني حيّ يتحرك بوعيه الجديد، الذي هو وعي الإنسان

صاحب القضية. . حتى عدّه غير ناقد مّمن تناولوا شعره بأنه الشاعر الذي عَقَدَ العلاقة، في أعلى ما لها من المراتب الشعرية، بين «أبدية الرمز» الأسطوري، على نحو خاص، وحركية الحياة المتدفعة بفعل الإنسان الحامل مصيره أنّى اتجه، أو توجه. . فإذا الموت يقترن عنده بالولادة، والانبعاث بروح متجددة (الأسطورة التموزية)، والفداء بالانتصار (كما في رمز المسيح)، فإذا رموزه تحمل المعاني الدالة على انتصار الحياة على الموت، وتعزيز انتصار الإنسان فيها، وجوداً وقضية، عبر رؤيا الخلاص.

غير أن هذا كله سيتوقف به ذات لحظة تاريخية من حياته/ علاقته بالمدينة وقفة مراجعة وتحوّل، يوم وجدها، في مواقف من هذا التاريخ، تتراجع وتخرج على أفق حلمه بها، منكسرة بمشروعه الانبعاثي ـ التجديدي، فإذا هي قاتلة «تموز»، فضلاً عن محاصرتها رؤيته/ رؤياه بالغد الأفضل، فلم يجد مفراً أمامه، وقد التفّت دروبها حوله، سوى «العودة إلى جيكور»، قريته التي مثّلت له أجلى صور البراءة والنقاء الإنساني، مستعيداً إياها كما أودعها، وهو بعد في شبابه الأول. إلا أنه، وإن وجد روحها ما تزال هي روحها التي عرف ولامَسَ، لم يجد جيكور كما كانت على أيامها على مسرح طفولته، فقد أكلت السنون شبابها، وأحالتها «خرائب» ما أن تنزع الأبواب عنها حتى «تغدو أطلالاً». . أما الذكريات، ذكرياته، التي أودعها في كنفها (من «شباك وفيقة» إلى «منزل الأقنان»، ودار جدّه، إلى «بويب»، نهرها الحبيب إلى نفسه. . .) فلم يبق منها سوى «المعالم». . بينما مضى أهلها مع ما مضى من شبابها (بل شبابه) الأول. وقد تزامن هذا كله مع المرض الذي داهمه، ولم يجد أمامه، وقد اشتد عليه، سوى ثلاثة أمور: الألم الذي عاش ضغوطاته القاتلة، والبحث عن الشفاء، وتداعيات الذكرى. . وسيوظف هذه العناصر الثلاثة

توظيفات شعرية بارعة، فكانت مدار شعره في الأعوام الأربعة الأخيرة من حياته، وأنتجت ما يمكن أن نعده ملحمة شعرية كبرى موضوعها: صراع الحياة مع الموت.

هذا من جانب، ومن جانب آخر متصل بشعره منجزاً فنياً، فإن من بين دارسيه من وجد هذا الشعر يمثّل محتوىً جديداً، و«ولادة تعبير جديد» هو «طليعة الجِدّة في شعرنا» العربي، وإن «هذه الجِدّة عميقة أصيلة» فيه، وتجربته فيها تجربة «ريادة: بدءاً منها، ومعها، أخذ ينشأ للشعر العربي الجديد وسط تعبيري جديد...»[1].

ثانياً: الشاعر في سياق تطوره الشعري

إذا ما تتبعنا المسار التطوري لتجربة بدر شاكر السّيّاب الشعرية سنجدها تتشكل من ثلاث مراحل أساسية، سواء على مستوى الرؤية الشعرية، أو البعد الفني المجسد لهذه الرؤية، وهي: **مرحلة البدايات الرومانسية**، ثم **مرحلة الانتقال إلى الواقعية** والانشغال بهموم الإنسان في مايتعيّن به وجوده زماناً ومكاناً، مع ملاحظة تطور هذه الرؤية لتغدو رؤيا كونية يتداخل فيها الواقعي مع الأسطوري في سياقات شعرية جديدة، كانت الأسطورة التموزية عمادها الرمزي الأكبر.. ثم تأتي **مرحلة العودة إلى جيكور**، التي ستتداخل مع مرحلة المرض، لتشكل بعداً آخر في تجربة الشاعر، وانفتحت فيها قصيدته على زمنين: زمن الحلم الذاهب متمثلاً بالماضي المستعاد، وزمن المعاناة، حيث الألم الجسدي والوجع الروحي[2].

---

(١) **قصائد بدر شاكر السياب**، اختارها وقدّم لها أدونيس (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٨).

(٢) انظر: بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة**، ٢ ج (بيروت: دار العودة، ١٩٨٦).

فإذا كانت **مرحلته الأولى** قد تمثلت في عملين شعريين له، هما «**أزهار ذابلة**» (١٩٤٧)، و«**أساطير**» (١٩٥٠)، اللذين مثّل بهما جانباً من الامتداد الرؤيوي والأسلوبي للتجربة الشعرية الرومانسية في إطارها العربي، التي منها تشكلت ثقافته الشعرية الأولى.. فإن الامتداد الذي ستعرفه تجربته من بعد سيكون في ذلك التواصل الواقعي في قصائد مثّلت تجارب حية لواقع انشغل بهمومه وقضاياه، مثل قصائده ـ مطولاته الثلاث: «الأسلحة والأطفال»، و«حفار القبور»، و«المومس العمياء»، التي هي قصائد ذات نفس واقعي ـ ملحمي واضح، وقد وجد فيها بعض دارسي شعره «بداية لنضج شخصيته الشعرية»[٣]، «حيث انطلاق العواطف والتحامها، ثم انتصارها أو تحطمها»، على حد رؤية جبرا ابراهيم جبرا النقدية لها[٤].

وإذا كانت بدايات **مرحلته الشعرية الثانية** قد اتسمت بالواقعية، التي طبعت معظم أدب الخمسينيات، فإن امتدادات هذه الواقعية ستأخذ عنده بعداً أكثر تطوراً، وسيتجلى ذلك في «قصائده التموزية» (حيث وظف هذه الأسطورة أبرع توظيف في قصيدته) وذلك من خلال ما يتعيّن به وجود «البطل» من دور يضم الحاضر والمستقبل، وبلغة شعرية مميزة تمثّل ما يدعوه بعض النقاد «فرادة الهوية» الشعرية. ولعله في هذا المنحى منه لم يبتعد عن أدب الواقعية في بعده الداعي إلى إيجاد أبطال تدعوهم الحياة والأحداث إلى الحضور والعمل.

أما **مرحلته الثالثة**، وهي حقبة المرض التي تداخلت مع قصائده الجيكورية، فقد قامت على ما يمكن تسميته بالتركيب التراجعي ـ

---

(٣) كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية** (بيروت: دار نلسن، ٢٠٠٩)، ص ٤٥.

(٤) جبرا إبراهيم جبرا، **الرحلة الثامنة**، ط ٢ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩).

المستعيد للماضي زمناً ووقائع، ليقدم من خلال عملية الاستعادة هذه إحاطة بالعلاقة بين الذات والواقع، وهي علاقة تتركب، وتتشكل من خلال الوقائع الحياتية والتجارب العاطفية الحافة بها من ذلك الماضي. وعلى الرغم من أنه كان يتحرك، حركته الشعرية، في قصائده هذه نحو الماضي، وبـ«عُدّة» الماضي الوقائعية، فإنه في تعبيره الشعري عنها كان كمن يتقدّم بها إلى الحاضر، وكأن ذلك الماضي هو كل ما بقي له من الحياة، وفي الحياة التي عاشها، في حقبة المرض هذه، في أشقى حالاتها.

ومع أن ذلك الماضي لم ينفتح له إلا عن «الخيبات العاطفية» و«الهزائم الذاتية»، إلا أننا نجده يتوزع، موقفاً، بين حالتين: حالة الضديّة، التي لم تأخذ مداها إلا في قصائد معدودة... وحالة «غناء» ذلك الماضي، في ما انطوى عليه من لحظات الحياة والحيوية العاطفية.أما المستقبل فلم يدخل قصائد هذه المرحلة إلا من باب رؤية الفناء والنهاية (الموت) التي لم يكن يرجوها لنفسه. وهذا ما جعل أساطير الانبعاث والتجدد التي رافقت مرحلته الثانية (التموزية) تغيب غياباً شبه كلي عن أفق قصيدته في هذه المرحلة.

وفي توزيع شعره على هذه المراحل الثلاث يكون من المهم النظر إليها من منظور زمني لنراها على خلفية المواقف التي أسست لها، فندرك، ونعينّ طبيعة ما قدمته كل مرحلة منها، ومن ثم الوقوف على دوره الريادي في الوصول إلى الأسس الفنية التي اعتمدها أساساً لتجاربه الشعرية، التي سيكون لها طابعها الخاص ـ وهو طابع البحث والتأسيس. فالفكرة التي قام عليها التأسيس الموضوعي لقصيدته تتوازى مع ما كان ينبثق عنده من قدرة فنية على تحقيقها شعرياً. فقد جمع في هذه التجربة بين البعد الذاتي في القول الشعري، والتجربة التي إن كانت، بداية، قد تشكلت على أساس ذاتي ـ عاطفي، فإنها

في مرحلة تالية ستقوم على رؤيا وتجربة أخذتا مداهما الكبير من خلال الانفتاح على حقيقة العصر، بتمرداته، وبرؤى الإنسان المتطلعة إلى الغد فيه. . في حين ستكون قصائد مرحلته الأخيرة تشكيلاً من عملية اندماج بين حالتين: حالة المعاناة الجسدية بكل ما انطوت عليه من ألم، وفرضت من عزلة عاشها الشاعر عن العالم الخارجي (ملازمة سرير المرض)، وحالة الهرب إلى الماضي، كأسلوب من أساليب مواجهة الحاضر، فإذا هو في عملية الاستعادة هذه أقرب إلى ذلك الروح الرومانسي الذي انطبعت به تجاربه الأولى.

ثالثاً: الشاعر والأسطورة

إذا كانت مغامرة السّيّاب الشعرية قد تحددت أكثر ما تحددت بالأسطورة، ومن خلال الأسطورة بما انفتحت عنه من رموز دالة، فذلك لأنه وجد فيها من عناصر التخييل ما ساعده شعرياً على أن يدمج الحلم بالواقع، مشكّلاً من عملية الدمج هذه رؤيا زمانية مفتوحة على الواقع، والإنسان، والتاريخ، ومتصلة الجوهر بهذا الإنسان ـ قضية وجود، ورؤيا في هذا الوجود، يحملها إلى الوجود من أجل إحداث التغيير الإيجابي فيه ـ من جانب، وموصولة بما هو «تخييل موضوعي» ـ إذا جاز التعبير ـ من جانب آخر، وهو ما جعل لمخيلته الشعرية تلقائيتها في تكوين الصورة الشعرية، وبناءها على أساس شكلت فيه/ ومن خلاله إعادة بناء للواقع، وذلك بما كان له منها/ وفيها من طرائق التعبير التي أصبحت من الخصائص الفنية لقصيدته. وقد التقت معاني هذه الأسطورة مع ما كان له من معانٍ كبرى للوجود، فإذا هي رؤيا، زمانية ومكانية، مفتوحة عنده على صياغات لايحدها عائق تعبيري، فإذا هو يعيد تشكيلها، ويجعلها تتكلم لغته، لا لغتها الميثولوجية، محرراً طاقاتها التخييلية، وجاعلاً لها منطقها الخاص، سرداً وتمثيلاً، ومحركاً حيويتها الرمزية بلغته التي راح يستنطق

بها عصره وإنسان عصره بلغة التغيير، وقد أعاد حضورهما من خلال هذا المتخيل الأسطوري ذاته.

ومن جانب آخر، كان السّيّاب في علاقته بالأسطورة قد مثّل، شعرياً، رهانه على الواقع/مع الواقع، فاتحاً طريق الإرادة الفاعلة والمغيرة بفعلها الذاتي أمام إنسانه ليُحدث فعله المغيّر فيه.. فانعقد التماهي بين الإنسان والأسطورة بما جعل من «فعل» هذا الإنسان معادلاً واقعياً للخارق، أو المعجز الأسطوري الذي يحوّل الحياة إلى حال الديمومة والبقاء، ويجعل فعل الإنسان فيها فعل انتصار ـ كما في أسطورة تموز (إله الخصب والنماء عند البابليين القدماء) ـ حيث يرتقي الإنسان سدة الحياة بانتصاره على الموت، مجدداً روح هذه الحياة، وعائداً بالربيع والخصب إليها.

وبتماهي الإنسان وجوداً مع الأسطورة والبطل الأسطوري من خلال ما تفتحه هذه الأسطورة من آفاق جديدة أمام الروح المبدع. لذلك لا غرابة في أن يجد صورة الإنسان العربي الجديد تتماهى مع صورة الرمز التموزي كما حملته الأسطورة البابلية، سواء من زاوية اتصاله بالعالم، أو في نطاق المعنى/الدلالة، وقد جمعهما فيه رمزاً:

«أعينُ البندقيات يأكلن دربي،

شُرَّعٌ تحلمُ النارُ فيها بصلبي،

إن تكن من حديدٍ ونارٍ، فأحداقُ شعبي

من ضياء السماوات، من ذكرياتٍ وحُبٌ

تحمل العبء عني فيندى صليبي، فما أصغره

ذلك الموت، موتي، وما أكبره!»

ومن خلال الأسطورة التموزية كانت الحياة تتفتح له عن

معانيها الكبرى، وقد استوعبت قصيدته تلك المعاني. فقد كانت هذه الأسطورة الينبوع الثرّ الذي استقى منه الكثير من معانيه وصوره الشعرية:

«أودّ لو غرقتُ في دمي إلى القرار

لأحملَ العبءَ مع البشر

وأبعث الحياة/ إنّ موتيَ انتصار.»

ونجد في قصائد ديوانه الأكبر أهمية بين أعماله الشعرية، «أنشودة المطر»، نظرة جديدة إلى الكون والإنسان والتاريخ تتأطر بمفهوم الصراع ومعاني البطولة.. فهو صانع هذا التاريخ (كما في قصيدة «**في المغرب العربي**»..) وهو المدافع عن تاريخية هذا التاريخ وحقيقة الوجود الذي يمثله (كما في قصيدة «**المسيح بعد الصلب**»..).

وإذا كان هناك من جانب مهم في علاقة السّيّاب شاعراً بالأسطورة فهو في أنه أحيا الروح/الموقف الإنساني فيها، فأعاد هيكلتها، إذا جاز التعبير، فأنسنها، ونقلها (بل لنقل: حوّلها) من منحاها الميثولوجي إلى منحى آخر له أبعاده الإنسانية والوجودية، فإذا الرمز فيها ينفتح عن كشوف مذهلة تتمثل في إرادة الإنسان في الواقع، إذا ما وظّف هذه الارادة توظيفاً إيجابياً. وكان السّيّاب في هذا قد امتلك تجربة فريدة في الشعر العربي هي: تجربة التنويع المعاصر على الأسطورة التي بعث فيها روحاً جديدة هي روح الإنسان الخارج من تاريخه ليعيد بناء هذا التاريخ، وبلغة الانتصار، لا الانكسار. وفي هذا كان أن مضى في تكريس تجربة ورؤيا غير مألوفتين في شعر عصره.. جاعلاً من ذلك سبيله إلى اكتشاف «أسطورته» التي ستكون عناصرها المكوّنة نابعة من بيئته، ومن تراثها. فقد أوجد، في حقبة لاحقة، رموزاً موازية، ذات دلالة كونية ـ وجودية، لتلك الرموز

الأسطورية، صانعاً منها دلالات كبرى لعالم جديد، وإن لم يكن شيئاً آخر سوى «عالمه البدئي». . فإذا «**جيكور**»، القرية الصغيرة التي ولد فيها وعاش حياته الأولى، تتبدى في قصيدته وهي ليست بأصغر من أية مدينة بناها الخيال الأسطوري ـ في أصوله الميثولوجية. . وكذلك نهرها «**بويب**»، ومن ثم «**منزل الأقنان**» فيها، أو «**شباك وفيقة**»، وما هنالك من رموز إنسانية، بدت رموزاً كبرى، وإن كانت مستمدة من وجود شاخص للعيان. لقد أوجد لـ «أسطورته» هذه، شعرياً، ما توازي به أساطير العالم القديم، في ما تحمل من عناصر الدهشة وروح الاكتشاف.

غير أن الانكسار الأكبر في هذه الرؤية/ الرؤيا كان أن وقع يوم وجد المدينة، التي حمل مشروعه الكبير هذا إليها، تخذله، وتلتف على حلمه لتغتاله. . ولم يجد أمامه إلا أن يقابلها بقسوة العبارة وقوة الموقف الرافض، مُظهراً إياها بأكثر الصور قسوة على واقعها، كما في قصيدته «**جيكور والمدينة**»:

«. . وتلتفُ حولي دروبُ المدينه:

حبالاً من الطين يمضُغنَ قلبي/ ويُعطينَ، عن جمرةٍ فيه، طينَهْ،

حبالاً من النار يجلدْنَ عُريَ الحقول الحزينه

ويُحرِقْنَ جيكورَ في قاع روحي/ ويزرعنَ فيها رمادَ الضغينه.»

فتكون العودة إلى جيكور، حيث يمدّ الكرى طريقاً له إليها:

«من القلب يمتدّ، / عبر الدهاليز، / عبر الدجى/ والقلاع الحصينة. .»

محولاً الأمل والرجاء والافتتان بالمدينة وعالمها إلى سخط عليها وعزوف عنها ومفارقة.

وسيأخذ التعبير الشعري عن حالة الانكسار هذه صورة تراجيدية

تكتظ بكلمات التفجع والرثاء، وإن لم تفقد الأمل والرجاء في انتصار الحياة على الموت، وحلول مواسم الخصب التي يطلعها المطر:

«أوّاه لو يفيق/ إلهنا الفتيّ، لو يُبرعمُ الحقول

لو ينشر البيادر الخضار في السهول

لو ينتضي الحسام، لو يفجرُ

الرعود والبروق والمطر،/ ويُطلقُ السيولَ من يديه!/ أوّاه لو يؤوب!»

بعد أن وجد «**جيكور من دونها قام سورٌ/ وبوّابةٌ/ واحتوتها سكينة.**» ليتساءل تساؤل بحث،عن المنقذ، لا تساؤل حيرة وتردد:

«فمن يخرق السور؟ من يفتح الباب؟ يُدمي على كل قفلٍ يمينه؟»

ومن هناك ستكون العودة إلى جيكور.

رابعاً: العودة إلى جيكور ـ أو الأسطورة الأخرى

لم تكن الميثولوجيا الرافدينية، بما انحدر عنها من أساطير ورموز أسطورية باهرة، لتحدّ من بحث السّيّاب الشعري، بل سيكون ما اكتشفه في هذه الميثولوجيا دافعاً ومحركاً للبحث عمّا يوازي أساطيرها ويرتفع رمزاً إلى مصاف رموزها، فيتماهى معها معنىً ودلالة. وستكون قريته (**جيكور**) ومعالم حضورها وجوداً (**منزل الأقنان، ودار الجد، وشباك وفيقة**)، ومن ثم مجاليها الطبيعية (**بويب، نهرها، وبساتين النخيل**)، وكذلك أناسها الذين سنعرف منهم بعض الأسماء. . . فإذا هي بهذا كله تواجه «المدينة» التي وجد دروبها تلتف حوله وتحاصره، واصفاً إياها بأسوأ الصور وأكثرها تمثيلاً للغدر، وتعبيراً عن عالم محتشد بشتى التناقضات.

وسستتحول «جيكور» هذه إلى «كون أسطوري» آخر ـ بديل يستمد منه رموزه ومعانيه الدالة، فتكون كونه الشعري الجديد. فهي على الرغم

من وجودها واقعاً، وتعيّنها مكاناً، ستنفرد، في قصيدته، بكثير من روح الأسطورة، مقترباً بها من مصاف «الميثولوجيات العليا» بحكم ما منحها من غنىً تصوري، وما حّمل رؤيته لها من معانٍ ودلالالات. فنحن لانجد جيكور «التاريخية»، ولا «بويب» نهرها المتعين وجوداً ومساراً في أرضها، بل نجد معنىً آخر يتحرك من خلال/ وبفعل رؤيا شعرية عابرة لكل تعيين وتعيّن، زمانياً كان أو مكانياً:

«جيكور، جيكور: أين الخبزُ والماءُ؟/ الليل وافٍ وقد نامَ الأدلاّءُ،

والركبُ سهران من جوعٍ ومن عطشٍ/ والريحُ صرٌّ، وكل الأفق أصداءُ.

بيداءُ ما في مداها ما يبينُ به/ دربٌ لنا، وسماءُ الليل عمياءُ.

جيكور مدّي باباً فندخله/ وسامرينا بنجمٍ فيه أضواءُ.»

وبين العودة ـ الحلم والعودة الفعلية إلى جيكور يتشكل عالمان في قصيدة السيّاب التي تندرج في سياق العودة هذا: عالم الأمل والرجاء لهارب من المدينة قاتلة «تموز»، التي وجدها تحولت إلى «مبغى كبير». . وعالم الحقيقة الذي أسقطه في الحزن معه. فبينما نجده في قصائده الجيكورية الأولى مفعماً بالحنين والشوق والأمل، نجده في الثانية (التي ستتزامن مع مرضه) يكتب عنها بلغة الرثاء لأيامها التي لم يجد منها شيئاً على أرض الواقع، منتقلاً برؤياه الشعرية من عالم كلي التكوين إلى عالم طافح بالأحزان، يتشظّى ذكريات، لا أكثر. . . سينساق وراءها، وسيعتمد تلك الذكريات في إعادة بنائها في خياله، محاولاً استحضارها وعياً زمانياً بالمكان. . فكانت، كما استحضرها، وليدة نضج في الرؤية والموقف، كما كانت عامل قوة في التعبير الشعري لديه، إذ أصبح ما يأتيه منها يفعمه بالحنين إلى الماضي كله، فحوّل الكثير منه من نطاق الذكرى إلى واقع الإدراك، فإذا هو يعبّر من خلاله عن حرارة نفس عامرة بالذكريات.

وبالتحوّل عن المدينة وعالمها سيكون لشعره بُعدٌ آخر هو: بعد التحوّل عن رؤياه التغييرية إلى ما وجد فيه مجلىً آخر لرؤياه الشعرية.. سيكون «الزمن المعيش» و«الزمن ـ الذكرى» قطبين أساسيين لتجربته الشعرية في هذه المرحلة، بكل ما حملته من تداعيات.. وستكون علاقة الذات بذاتها متغلبة.. وسيتحوّل السؤال من «العام» إلى «الخاص الفردي» ـ وهو ما دفعته فيه معاناته مريضاً.

ونجد وعيه يتحول إلى وعي بقريته (جيكور) وإدراكها بتاريخية البعد الإنساني، لكلٍّ لها:

«جيكور مُسّي جبيني فهو ملتهبُ، / مُسّيه بالسَعَفِ

والسنبلِ الترفِ. / مُدّي عليّ الظلال السمر، تنسحبُ

ليلاً، فتُخفي هجيري في حناياها.»

وكما كشفت العلاقة بالمدينة عن جوهر موقفه الإنساني، فإن العلاقة بـ «جيكور» كشفت عن جوهره الشخصي، إذ نقف في قصائده الجيكورية على ضرب من التأثير المركب، والمتبادل بينه ذاتاً إنسانية الوجود والحركة، والواقع الذي تتمثّل له فيه جيكور، أو يتمثلها.. فهو في قصائده هذه كمن يمسك بجذوره الأولى، مدركاً من خلالها خصائص طبيعته الإنسانية، ومحدداً، عبر طريقها، مساره الحياتي الذي اختار: فهي الواقع المغاير، بطبيعته الإنسانية وبعلاقاته، للمدينة وواقعها الذي وجده، في لحظة مواجهة معها، واقعاً يناهض كل ما حمل من مبادئ الحياة المنتصرة لإنسانية الإنسان... فإذا هو في العودة إلى جيكور كمن يرمي إلى إعادة التأسيس لحياته بتفهم وإدراك عاليين، يستمدان قيمهما من قيم إنسانية عليا، فإذا هو يجعل منها عماداً لنهوض الذات، بعد كبوة المدينة بها، بانياً رؤيته الشعرية بروح جديدة.

وبمقاربة نقدية ـ تحليلية لسيرته، كما تتبدى من واقع شعره، نجد أن ما كان «واقعاً» لم يكن بعيداً عن مكوّن رؤيته الشعرية، كما أن رؤيته الشعرية هذه لم تكن لتتم، كلحظة إبداعية في تدوينها الخاص، بعيداً عن حالة الاتصال بالواقع والتفاعل معه. ولعل أبرز ما يتجلى في هذه القصيدة من «معالم سيرية» ما يتمثّل في امتلاك حضور «الذات» و«الآخر» بوصفهما قوّتين من قوى «الذات الشاعرة» في تدوين هذا البعد السيري:

«ثلاثون انقضت، وكبرتُ، كم حبُ وكم وجدِ

توهج في فؤادي، غير أني كلما صفقت يدا الرعدِ

مددتُ الطرفَ أرقبُ، ربما ائتلقَ الشناشيلُ

فأبصرت ابنةَ الجلبي مقبلةً إلى وعدي. . .»

وانطلاقاً من هذا، وتأسيساً عليه، نجد الشاعر يُحوّل أحكامه الناقدة (ولا أقول النقدية) إلى مجال الممارسة الشعرية، لنجد «الآخر» و«موقفه» و«الموقف منه» المحرّك لفاعلية الذات الشعرية عنده. أما الأسباب والدوافع إلى ذلك فغالباً ما تكون متقاربة، إن لم نقل إنها واحدة. ونجد في هذا «المسار السيري» أن «الآخر»، لا الشاعر، هو سبب الخطأ، ومرتكب فعله، ليدينه بكلمات مجافية وعبارات بالغة القسوة ـ كما في قصيدته «أحبيني»:

«وما من عادتي نكرانُ ماضيَ الذي كانا،

ولكنْ. . كلَ من أحببْتُ قبلكِ ما أحبَوني

ولا عطفوا عليَ، عشقتُ سبعاً كُنّ أحيانا

ترفّ شعورهنّ عليَّ، تحملني إلى الصينِ (. . .)

وأُجلسهنَ في شرَفِ الخيال. . وتكشف الحُرَقُ

ظلالاً عن ملامحنَ: آهِ فتلك باعتني بمأفونِ
لأجل المال، ثم صحا فطلّقها وخلاّها.
(. . .) وتلك؟ وتلك شاعرتي التي كانت ليَ الدنيا وما فيها،
شربتُ الشعْرَ من أحداقها ونعست في أفياء
تُنشرها قصائدُها عليَّ: فكلُّ ماضيها
وكلّ شبابها كان انتظاراً لي على شطٍّ يهوّمُ فوقَهُ القَمَرُ
وتنعسُ في حِماه الطيرُ رشَّ نُعاسَها المطرُ (. . .)
وغيّبها ظلامُ السَجْنِ تؤنسُ ليلَها شمعه
فتذكرني وتبكي. غيرَ أني لستُ أبكيها. . .»

فهل كانت حياته متشكلة على «وعي الإدانة للآخر» الذي تعده «مصدر الخطأ» وسببه؟ إن هذا واضح في شعره الأخير، وإن كنا نجد الأصول الأولى له في بداياته الشعرية، العاطفية منها على وجه التحديد (كما في قصيدة «اللعنات» وسواها من قصائد أخرى في ديوانيه «أزهار ذابلة» و«أساطير». . .) وفي هذا غالباً ما كان يصدر عن وعي أخلاقي يقوم على «تنزيه الذات»، ذاته، وعلى إدانة الآخر وأخذه بما يرى له من جرائر، كما ستبدو لغة المرارة فيها كثيفة، وإن كانت، في غالب الحالات، محصورة بالمرأة: حبيبة مجافية، أو ناكثة عهد ووعد، فكان هجاؤه الأكبر لها، آخذاً نساء حبه بالنتائج: نتائج حبه لهن، مستلهماً الموقف بنبرة ثأرية متشفية بما آلت إليه كل واحدة منهن من حياة لم تكن ترجوها لنفسها.

لقد بدا السّيّاب في قصائد مرحلة المرض هذه كمن يقوم بعملية مراجعة لتاريخه الشخصي، مخضعاً هذا التاريخ لقراءة استبطانية ـ نقدية. . كما بدت «سيرته الشخصية» فيها، شأنها شأن كل سيرة من

هذا القبيل، قيد الامتلاك من قبله، متمثلاً إياها، بكل ما انطوت عليه من تفاصيل وما كان لها عليه من ارتدادات، بمسؤولية هي مسؤولية المتبني لشخصه بأخطائه كلها ـ وإن أصبح التفكّر بالذات فيها فوق كل رؤية وموقف عنده.

غير أن السؤال هنا هو: هل كانت قصائده هذه تعبيراً عن شعور بالمأساة التي عاش وعانى تداعياتها.. أم انه كان يواجه الموت بما يمكن أن نعده تمجيداً للحياة ـ في ما كان ينتمي إلى الماضي، ماضيه، من تلك الحياة؟

خامساً: «أيوب» أو البحث عن الرمز الآخر

في قصائد مرحلة المرض لم يبق النهج الأسطوري للشاعر على ما كان عليه قبلها. فإذا كان الموت قد مثّل عنده تجلياً آخر للحياة (من خلال الأسطورة التموزية، على وجه الخصوص)، فإنه في قصائد مرحلة المرض سيمثل بعداً لرؤيا العدم.. فقد انغلق أمامه ذلك الأفق الأسطوري الذي حمل البشارة بالتجدد والخصب.. فالحياة التي قدمت نفسها في صورة «الموت ـ الفداء»، التي تعود وتتجدد بعودة «الفادي» الذي يظهر في تجلياته الأسطورية من خلال «ولادة جديدة» للحياة محملة بمعاني الخصب والنماء.. ستتحوّل في مرحلة المرض صوراً للموت الذي راح يقرع عليه أبواب الحلم والواقع، ليغيب «تموز» من أفق هذه الرؤيا غياباً شبه تام. وستعتمد عديد القصائد التي كتبها الشاعر في هذه المرحلة على «المونولوج الداخلي» الذي يعتمد، بدوره، على تداعي الأفكار والخواطر، والكلمات متواترة المعنى، التي أصبحت، بذاتها، تشكل «رموزاً» قائمة الدلالة، وإن في حياة الشاعر الخاصة.. كما نجد صوره الشعرية تأخذ امتدادات تشكلها المشهدي بين ذاته والأشياء (أماكن وجود، وحالات إنسانية، وما إلى ذلك...)،

وسيحوّل الكثير من تجارب حياته الماضية إلى ما يقترب به من تلك «الأصول الأسطورية» التي تشرب تأثيراتها. فكما كانت الأسطورة، بعجائبية عالمها، عماد قصيدته في المرحلة السابقة، نجده في غير قليل من قصائد مرحلة المرض هذه يحوّل تجارب حياته الماضية، بما فيها من وقائع و«رموز» إنسانية الطابع، إلى تشكيلات وبناءات رؤوية. وستغلب على بعض منها روح الحكاية بطابعها العجائبي (الأسطوري)، ونجد كل حكاية تنمو بذاتها، ومن خلال شخوصها الذين جعل منهم «أبطالاً»، وإن بدوا مهزومين. وقد نجد واحدة من هذه «الحكايات» تتحرك، في قصيدة أخرى، نحو حكاية أخرى، وثالثة، لتمثّل خطوطاً متوازية من المواقف، والعلاقات، والأحلام أيضاً. غير أن هذه القصائد امتازت، أكثر ما امتازت، بضربة النهاية ـ الختام، التي غالباً ما جاءت على إيقاع الخيبة، والخسران، أو انكسار الحلم، فضلاً عمّا يداخلها من تجاذب بين أشباح الغائبين وأصوات الموتى.

لقد سمّى بعض النقاد مرحلة الشاعر هذه بـ «المرحلة الأيوبية»، لا لأن بعض قصائده اتخذت من «عذابات أيوب» (الذي نال الإثابة بنعمة الخلاص من طول معاناته وتقبله المحن) عنواناً لها ورمزاً دالاً على طبيعة معاناته تحت وطأة المرض حسب، بل لانفتاح هذه القصائد على معاناة شاقة وجدت تمثيلها في هذا الرمز الذي سيغني أبعاده بالكشف عن عذاباته هو، وقد واجهها بشيء من «صبر أيوب»:

«لك الحمد مهما استطال البلاءُ/ ومهما استبدّ الألمْ،

لك الحمد، إن الرزايا عطاءُ/ وان المصيبات بعضُ الكرمْ.

ألمْ تُعطني أنت هذا الظلامْ/ وأعطيتني أنت هذا السَّحَرْ؟

شهورٌ طوالٌ وهذي الجراحُ/ تُمزّقُ جنبيَّ مثلَ المُدى

ولا يهدأُ الداءُ عند الصباحْ/ ولا يمسحُ اللّيلُ أوجاعَه بالردى.»

وكان هذا التوجه السكوني الدعاء ناجماً عن حرج الحالة التي يعيشها، التي لخصها بقوله في إحدى قصائده:

«مُضْ ما أعاني: شُلَّ ظهرٌ وانحنتْ ساقُ

على العُكاز أسعى حين أسعى، عاثر الخطوات مرتجفا...»

وتبرز في قصائد مرحلة المرض هذه ظاهرتان، تتمثل الأولى منهما في **الزمن والوعي** به، بينما تمثّل الثانية **يقظة الذاكرة** عنده.

فبالنسبة إلى الزمن والوعي بمساره/حركته، هناك وجهتان للشاعر فيه/ومعه: وجهة انسياب هذا الزمن بالحياة ذاتها إلى النهاية (حيث الموت الذي أصبح يقيناً ينتظر التحقق بالنسبة إلى حياته)، وهناك الزمن المستعاد، وتتمثّل هذه الاستعادة بقدرة الذاكرة وما تحقق لها من دور في مجال الاستعادة هذه، وبدوافع الالتفات إلى الماضي، وأبرزها: شلل الحاضر(متمثلاً بمرضه)، وانسداد أفق المستقبل أمامه (إذ لا حركة فيه إلا باتجاه النهاية التي يترقب). وإذا كان مثل هذا الإحساس قد تشكل، ونما، وتطور بفعل واقع متعينّ في حالته الشخصية، فإن «الرد» عليه من قبله جاء بمزيد من الهرب إلى الماضي - الذي وجد فيه إشباعاً لرغبة لم تُشبع في الحياة عنده. فهو يستعيده أولاً بلغة الحضور، مشيّداً منه بناءً ذاتياً تعويضياً: يواجه به هزيمة الحاضر، ويعوّض عن خسائره المتحققة فيه. لذلك نجده يتذكر بقوة، ويتشبّث بهذا الذي يتذكره فيستعيده بمتعة بالغة لاتلبث عن تبلغ «وهمها» فتركن إلى تقرير ما ينتظرها من مصير ملأ الدرب إليه بتفاصيل قصص مؤثرة، مسبغاً على المكان فيها بعداً زمانياً واضحاً، فإذا هو يُثْبت بقدر ما ينفي.. ولم يكن هذا كله سوى «فعل» من «أفعال الذاكرة» التي استقيظت عنده فاستعادت «أزمنتها» لنجدها مليئة أمام حاضر لم يترك له سوى الفراغ والخواء.. فملأته بمعانٍ عاودت إدراكها. وهذا هو ما يمثّل يقظتها.

إلا أنه بقي في ما كتب عن ذلك الماضي في منزلة بين منزلتين: فلا هو بالداخل إلى ذلك الماضي دخول احتواء، ولا هو بالواقف خارجه، المطل عليه من زمن آخر. ولكنه قدّم ما يمثّل إعادة معرفة وتعرّف (وربما ما كان يريد للآخر ـ متلقيه أن يعرفه عنه).. ولم يكن في هذا الموقف حيادياً، بل كان يحاكم، ويصدر أحكاماً، وقد يكتفي أحياناً بالإدلاء بشهادة. كما أن «المكان» هنا كان استدلالاً على حالة ـ كما هو في رؤيته لـ«جيكور»:

«جنةً كان الصبا فيها، / وضاعت حين ضاعَ...»

وإذ أصبحت الذاكرة هنا هي المهيمن الأكبر على الرؤية/ الرؤيا الشعرية عنده، وقد فتحت أمامها فضاءً من نوع جديد، فإن تعبيره عن ذلك صار يتجاوز الحسي والمحسوس إلى ما وراءهما، ولم تعد «العين»هي ما يشخص الأشياء في نطاق المرئي، بل أصبحت «عين الرائي» هي الفاعل الأكبر، وإن كان الماضي هو فضاء الرؤية. لذلك نجد ذلك الماضي كثيف الحضور في قصيدة هذه المرحلة: شخصيات، ووقائع، وأحداثاً، ورموزاً إنسانية.. كما اتصل الحلم فيها بالحقيقة الواقعة. وكان دور الشاعر في هذا كلياً: فهو المحاوِر والمحاوَر، السائل والمجيب، وهو الرائي والمرئي ذاتاً.. وهو القريب في المكان، البعيد في الزمان. لذلك فإن «القصص» و«الحكايات» التي تقف وراءها، أو تشكل عماد التجربة فيها هي ليست ما وقع، بأسبابه ومكوناته، وإنما هي شكل من أشكال القراءة، وصيغة من صيغ التأويل، عمادهما الوعي المتحقق لحظة الكتابة، لا من تاريخ الحدوث. وقد ظل في هذا الذي كتب في نطاق الحس والوجدان، بعد أن كان قد تجاوز ذلك، حدوداً ومقومات، في قصائد مجموعته المهمة «أنشودة المطر» (١٩٦٠) التي مثّلت وعياً شعرياً متفوّقاً بحركة كل من الواقع والتاريخ، فضلاً عن كون الخطاب الشعري فيها قد تأسس على أبعاد

فنية عالية، لغة وبناءً وأساليب أداء وتعبير. فهو، في قصائده الأخيرة، ينتقل إلى «الوصف» و«التعبير الوصفي» ويعتمدهما أكثر من أي مبنى فني آخر، من دون أن يجرد هذا قصيدته من قيمتها الشعرية. فقد أصبح الماضي بمثابة «نداء»، والكتابة عنه/ ومن خلاله استجابة، لم تكن واحدة، ولا نمطية.

ولكن، هل نجد في هذا بعداً تاريخياً، بمعنى ما من معاني التاريخ وأبعاده؟

لو تابعنا مسيرة السّيّاب الشعرية سنجدها مرتبطة بضروب من العلاقة التاريخية، بالمكان أساساً، وبكل ما ينتمي إلى هذا المكان، وإن بصورة من صور الوجود والتواصل. فإذا ما تجاوزنا غير قليل من صور هذه «العلاقة ـ التواصل والامتداد» التي تجلت في شعر البدايات وما تواصل معها، وبدأنا البحث في هذه العلاقة من قصيدته «**غريب على الخليج**» (١٩٥٣) سنجد العلاقة بالتاريخ تتأطر عنده بإطار الانتماء إلى مكان (وطن) يصنع طبيعته الزمانية (التاريخية)، وأن العلاقة بهما، المكان والزمان، نابعة من الشعور بالغربة (في البلد الغريب)، والإحساس بالحنين إلى وطن زرع الألفة في قلبه، فإذا هو يصارع الغربة بقوة الحنين في نفسه وروحه إلى بلده:

«وعلى الرمال، على الخليج

جلس الغريبُ، يسرّح البصر المحيّر في الخليج

ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج:

«أعلى من العبّاب يهدرُ رغوُه ومن الضجيج

صوتٌ تفجّر في قرارة نفسيَ الثكلى: عراقْ،

كالمدّ يصعَدُ، كالسحابةِ، كالدموع إلى العيون.

ألريحُ تصرخ بي: عراق،

والموجُ يُعوِلُ بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق!

البحرُ أوسعُ ما يكون وأنتَ أبعدُ ما تكونْ

والبحر دونك يا عراقْ.

ونجده في قصائد مرحلة المرض ينعطف إلى «تاريخية الذات» في كلية علاقاتها بكل من الزمان، والمكان، والآخر. ويأتي «التذكّر» الذي أقام عليه عديد القصائد في هذه المرحلة من حياته الشعرية ليكون من قبيل «التذكّر التاريخي»..

وللذاكرة في قصيدة السّيّاب دورها، فهي ليست ذاكرة حدثية ـ وقائعية حسب، بل هي ذاكرة صُوَريّة أيضاً.. فهي في ما تستعيد إنما تستعيده بتفاصيل، وصور، ومشاهد تؤلف بنية متكاملة، تنتظم في سياقات خاصة من الفكر والتفكير والرؤيا، فضلاً عن أن هذه الذاكرة، في ما لها من أسس حركية، تقوم على ذلك التوازن المتحقق عنده بين «الذات» و«الوجود»، سواء كان مصدر تلك الحركة «حلماً» أو «رؤيا تخييلية»، أو نجمت عن انجذاب نحو قضية حياتية، عادية أو ذات بعد مصيري. فهو لايلغي «الزمن المنقضي»، وإنما يستحضره بالكثير من تفاصيله الحركية في طابعها الوجودي، حتى لتبدو حالة الاستعادة هذه وكأنها ابتداء لوجود يتحقق.. فالماضي، هنا، يتقدم، ولا يتراجع.

سادساً: أبعاد الصراع ووجوهه في قصيدة السيّاب

قد لا تكون الدراسات التي كتبت في شعر السّيّاب، والقراءات التي قُدّمت لهذا الشعر قد توقفت، كما ينبغي، عند رؤيته الإنسان مصيراً، على كونها رؤية خلاقة انفتحت على كثير من عناصر التصويرالحي للوجود الإنساني، ولحركية هذا الوجود، ما جعل الرؤيا

الشعرية عنده تتخطى حدودها الزمانية، جاعلة من المكان، بفضائه المفتوح، فضاءً كونياً مضاءً برؤيا هذا الإنسان ـ المعبّرة عن فعل مغيّر، أو مرتبط بمعاني التغيير وأبعاده. وهو حين استنبع الأسطورة التموزية مثل هذه الرؤيا إنما كان يرمي من خلالها إلى تعزيز اندفاع هذا الإنسان على أرض مغامرته الوجودية التي هي، في الآخر، مغامرة انتصار، كان بطله فيها هذا الإنسان ذاته.

ولو عدنا إلى قصائده التي انبنت على مثل هذه الرؤية/ الرؤيا لوجدناها تعتمد، أولاً، على استكشاف الشخصية ـ بطل التغيير، كما هو الأمر في الأعمال الملحمية والروائية الكبيرة، جاعلاً لما يستكشفه حركيته الدلالية. وعملية الاستكشاف هذه لاتجري، أو تتم في الواقع الخارجي وحده، وإنما في الداخل (النفس والذات) أيضاً. لذلك فإن هذه «الشخصية»، في قصيدته، بقدر ما تكون «مركز الحدث» فإنها محور «التحوّل» بهذا الحدث، فإذا هي عنصر تغيير، وإعادة تكوين بفعل ما لها من حركية الوجود. وهذا ما يذهب بنا إلى القول: إنه خلق (أو أعاد تكوين) غير شخصية من شخصياته الشعرية، وأعطاها صورة من التكامل جديدة ـ هي ما كانت عليه في قصيدته.

وكما لم تكن هذه الشخصيات شخصيات نمطية، أو عابرة وجود ـ حضور، فإن موقفها، كما الموقف الذي عبّر عنه من خلالها، لم يكن واحداً؛ فقد تكون سبيله إلى نقد الواقع (كما في «**المومس العمياء**». .)، أو يجعل منها «وسيلة رمزية» لبلوغ فكرة، وتأكيد موقف (كما في «**المسيح بعد الصلب**». .)، أو نجده يتابع بناء وجود هذه الشخصية في ما يكون لها من تكوين ذاتي ونفسي ينعكس بدوره على وجودها الخاص ـ الشخصي، كما على الوجود العام ـ المجتمعي (كما في «**المخبر**» و«**حفّار القبور**». .)، وقد يرصد فعل التطور وتناميه في وجود الشخصية وما تقود إليه عملية تنامي الإدراك عندها من تحوّل (كما في «**النهر والموت**». .).

وإذا كنا نجد الشاعر يستدل إلى «شخصياته» عبر الواقع الذي هي فيه/ ومنه، وبالرؤية التي يراها بها وجوداً وحركة وجود، فإن هذا هو ما يجعله يتعرف طريقها، أو يعينّ الطريق الذي يريد لها أن تمشيه ـ بوصفه طريق مصير.

وإذا كانت الأسطورة قد أتاحت له، في مستوى شعري، أن يضع الإنسان والآلهة (الأسطورية) في مصاف واحد، وجوداً وقضية وجود، فإن هذا هو ما جعل بعض دارسي شعره يرون في المنحى الذي اتخذ «ألهنةً للإنسان»، على حد تعبير كمال خير بك. وقد جعل منهما رمزاً حيوياً ينطوي على بُعدٍ خلاق يعيد ترتيب الوجود، ويُحرّك الإنسان، دوراً، في هذا الوجود. وهنا تبرز براعته الشعرية التي جعلت للكلمة/ الجملة الشعرية قوّة الفعل، والقدرة على التجسيد، وفاعلية الحركة المنتجة لزمنها الخاص، ليتوازى عنده الخيال ـ وما هو متخيل، والواقع ـ وما هو ذو بعد واقعي. لذلك نجد «إنسان» الشاعر هذا يمتلىء الجوهر. . حتى غدا موضوع الصراع هذا «في الجوهر من كيانه»، كما يرى جبرا ابراهيم جبرا الذي يجد أن هذا الصراع «هو الذي يفسّر انتماءه السياسي في مطلع شبابه، وهو الذي يفسّر خروجه، فيما بعد، على الانتماء السياسي»، كما يجد أن «قصائده سجلٌ مستمر لهذا الصراع: فهي، في أوائلها، صورة صراع الفرد المستضعف الذي ينتصر للجماعة المستضعفة ضد أية قوّة باغية، وهي، في أواسطها، صورة صراع على صعيد أرحب وأشمل وأعمق: صراع قوى النماء مع قوى الضمور، حيث ظواهر الطبيعة ترمز إلى حياة الفرد، وحياة الفرد هي حياة المدينة. وقصائده، في منتهاها، صورة لصراع نفسه المستوحدة أخيراً مع الموت»[٥].

---

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٢.

سابعاً: الشاعر والريادة الشعرية

كيف اكتسب السّيّاب، الشاعر والشعر، صفة الريادة في مجال التجديد الشعري؟

إن السؤال لايتوجه إلى تاريخ زمني محدد انشغل به عديد الباحثين والدارسين ممن تناولوا شعر الشاعر، أو الشعر الجديد بوجه عام (من كان السبّاق إلى الريادة؟)، وإنما يتضمن دعوة إلى البحث في القضية الفنية في القصيدة الجديدة، التي جعلت من قصيدة السّيّاب قصيدة متقدمة فنياً لتكتسب دور الريادة في حركة الشعر العربي الجديد. كما يتوجه (السؤال) إلى رصد عناصر التطور الفني المتحققة في هذه القصيدة، بدون أن يتخطى الفكر التجديدي عند الشاعر، ورؤياه الشعرية ـ التي ستلعب دوراً مهماً في بناء رؤيته التجديدية، وموقفه أيضاً، في ما هو متحقق في قصيدته التي ستكون أساساً ومنطلقاً لشعر جديد كان له أن تبلور بقيمه الفنية والموضوعية في أعماله الشعرية المتوالية، زمناً وتطوراً، ماجعل النقد والبحث في قضايا الشعر الجديد يجد فيه، شاعراً وشعراً، ما يؤسس عليه رؤيته النقدية والبحثية الجديدة، بأصولها ومفهوماتها التي أكدتها وبلورتها قصيدته.

وقد تأسست هذه القيمة الشعرية الجديدة عند السّيّاب على ثلاث ركائز أساسية، تتصل الأولى منها/ وتُصدر عن موهبة شعرية عالية أنتجت، وبلورت تكوينه الفني شعرياً بما حدّد ـ وهذا ثانياً ـ نظرته إلى العالم التي تكوّنت، وقدّمت صياغاتها الشعرية في مرحلة مهمة من مراحل التاريخ العربي شهد فيها المجتمع العربي تحولات كبيرة وخطيرة (تصاعد حركات التحرر العربي، وتبلور مفهومات الثقافة العربية الجديدة القائمة على أسس تاريخية ذات بعد قومي، وقيام الثورات التي انتقلت بالمجتمع العربي من طور إلى آخر مغاير. . . إلخ). . وعرفت

الثقافة العربية، بآدابها وفنونها، من أسباب التطور ما كان كفيلاً بنقلها إلى مستوى جديد، ومتطور.. ما انعكس ـ وهذا هو العنصر الثالث ـ على ثقافة الشاعر العربي الجديد، هذه الثقافة التي انفتحت على معطيات عصر جديد، في الوقت الذي اتصلت فيه اتصال خلق وإبداع بالتراث العربي في نبعيه: الشعري، والميثولوجي ـ الذي سيشكل بعداً حياً من أبعاد القصيدة الجديدة، وقصيدة السّيّاب على وجه الخصوص.

فإذا ما نظرنا من خلال هذا المتحقق إلى تاريخية التطور الشعري للشاعر، بين تجاربه الأولى في مجموعتيه الأوليين (**أزهار ذابلة** ـ ١٩٤٧، و**أساطير** ١٩٥٠) اللتين انبنتا، شعرياً وفنياً، على تجارب ذات بُعد رومانسي، وبحس ووعي رومانسيين، وبين قصائد ديوانه الكبير والمهم «**أنشودة المطر**» (١٩٥١ ـ ١٩٦٠)، سنجد أن هناك طفرة نوعية متحققة في قصائد هذا العمل، وقد أخذت صيغة من صيغ التوالي الزمني في عملية التطور هذه، ليس فنياً حسب، وإنما في رؤية العالم، وفي الموقف (الذي وقفه إنسانه) في هذا العالم، ومن قضاياه، التي سيهمه منها، بدرجة أساس، قضايا أمته العربية، والمخاض القومي الجديد لإنسانها.. فضلاً عن القيمة الشعرية الجديدة، والكبيرة، المتحققة من خلال ذلك.. هذه القيمة المتأتية عنده من مصدرين: ذاتي، وثقافي ـ تكويني كان له الدور الأساس في بناء هذه الذات على النحو الذي انبنت عليه. فهو، كما يتبدى من عديد القصائد التي تنتمي إلى مراحل مختلفة من حياته الشعرية، كان يتمثل إبداعياً وكأنه روح لامحدودة، رؤية وطاقات خلق.. وأنه كان يدرك العالم برؤيته/رؤياه أكثر من إدراكه بعقله، وكان في هذا مأخوذاً بهاجس الاكتشاف. لذلك كانت إيقاعات الميلاد، والبعث، والتجدد من خلال عملية الخلق، أكبر وأعلى عنده وأعمق أثراً من أية إيقاعات

أخرى، بما في ذلك «إيقاع الموت» الذي صار، في المرحلة الأخيرة من حياته، يطرق عليه الباب، وبقوّة.

لو قابلنا هنا بين مفردات «المعجم الشعري» السّيّابي في مرحلتيه الأخيرتين (التموزية، ومرحلة العودة إلى جيكور، فالمرض)، سنقف على عمق حركة النفس/ الذات في قصائد كل من المرحلتين، والاتجاه/ التوجه الذي اتخذه في كلٍّ منهما من خلال التشديد على مفردات بذاتها، وإن كانت ذات معانٍ ودلالات كبيرة:

ففي المرحلة التموزية تواجهنا كلمات مثل: الخصب، النماء، الانتصار، المطر، الزهر، الشمس، النهر، النهار، الأغاني، البعث.. وسواها مما ينفتح القول الشعري عنده فيها على أفق مفتوح، لنجدها كلمات مشحونة بطاقة رمزية عالية مستمدة الأصول من روح متطلعة إلى غد من الآمال الكبيرة، ترفدها رموز أسطورية وأخرى تاريخية بمثل هذه الدلالات الحيوية التي جعلت للتعبير الشعري عنده مستواه المرتبط بالفعل الخلاق ـ أو ما هو منه ـ حيث الرؤيا التي تحمل بناءاتها الموضوعية معاني التجدد، ودلالات هذا التجدد في مستوى الواقع.

أما المرحلة الأخيرة فنجدها تنطوي على رموز الذكرى، وكل ما له علاقة بالاستعادة والتذكّر، بما جعل الحاضر مفرغاً من تلك الدلالات والمعاني الكبيرة التي انفتحت عليها قصائده التموزية.

إلا أن هناك «جوهراً» لقصيدة السّيّاب ظل قائماً في كل ما كتب، وهو أن القصيدة التي تبدأ، في العادة، من حالة، أو موقف، ومن رؤية، زمانية كانت أم مكانية، نجدها تكبر بصورها المشهدية، فضلاً عن معانيها، بما حقق «التعبير» المتميز عن الفكرة، أو التجربة، متزامناً مع «تمثيلاتها» ـ أي أنه جعل القصيدة، قصيدته، متحققة شعرياً من خلال وعيها لذاتها فناً مبدعاً.

لقد كانت روح العصر الذي عاشه السّيّاب الشاعر، وكتب فيه ما كتب، عصراً متمرّدَ الروح، تقدميَّ النزعة والتوجه، ثوريَّ الفعل والإرادة.. كان له أن انعكس عنده، شعرياً، في مستويين: مستوى الموقف الشعري، ومستوى المعطى الشعري. وكانت عملية التقدّم بهذا كله، من قبله شاعراً، قد تمّت على أسس واضحة.

وتأسيساً على هذا جاء شعر السّيّاب ليمثّل الحدث الإبداعي الحقيقي لذلك العصر. وكان في تجديده، وفي المعطيات المتحققة، من قبله، من خلال هذا التجديد/ وبه، التعبير الأشمل، والأكثر خصوصية عن «روح الحرية».. فهو الشاعر الذي عاش ما أسمته الأدبيات ذات المنظور السياسي «عصر الثورة والتغيير».. الثورة التي كان الشعر الجديد أحد وجوهها الحيّة، وبامتياز.. كما كان مبدأ التقدّم في وعي الحرية عند الشاعر أساساً في تكوين منظوره الشعري، ومنطلقاً له في بناء رؤيته/ رؤياه الشعرية.

لقد كان شاعراً من غير اليسير أن يتكرر صوته في عصرنا.